

На правах рукописи



Зырянова Ольга Николаевна

**ПОЭТИКА АБСУРДА В РУССКОЙ ДРАМЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВВ.**

10.01.01. – русская литература

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание учёной степени
кандидата филологических наук

Красноярск 2010

Работа выполнена на кафедре русской и зарубежной литературы
ГОУ ВПО «Алтайский государственный университет»

Научный руководитель: доктор филологических наук, профессор
Козлова Светлана Михайловна

Официальные оппоненты:

доктор филологических наук, профессор **Суханов Вячеслав Алексеевич**

кандидат филологических наук, доцент **Редько Наталья Анатольевна**

Ведущая организация:

ГОУ ВПО «Волгоградский государственный педагогический университет»

Защита состоится 22 июня 2010 г. в 13.00 часов на заседании диссертационного совета ДМ 212.099.12 по защите диссертаций на соискание ученой степени доктора филологических наук при ФГОУ ВПО «Сибирский федеральный университет» по адресу: 660049, г. Красноярск, ул. Ленина, 70, ауд. 204.

С диссертацией можно ознакомиться в Научной библиотеке Сибирского федерального университета.

Автореферат диссертации размещён на сайте Сибирского федерального университета www.sfu-krasu.ru.

Автореферат разослан « 19 » мая 2010 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат филологических наук,
доцент



И.В. Башкова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Данное исследование посвящено поэтике абсурда в русской драме второй половины XX – начала XXI вв.

Вторая половина XX века характеризуется особенно интенсивным развитием отечественной драматургии: театральная волна 1960-х сменила «новую волну» 80-х, за которой последовала волна «новой драмы» в конце 90-х – начале 2000-х гг. О последней свидетельствуют театральные фестивали («Новая драма» и «Любимовка» в Москве и Петербурге, «Евразия» и «Реальный театр» в Екатеринбурге, «Майские чтения» в Тольятти и др.), возникновение целых театров новой драматургии («Театр.doc» Михаила Угарова и Елены Греминой, Центр драматургии и режиссуры Владимира Рощина и Алексея Казанцева), а также оперативный отклик на явление «новой драмы» журналистов, критиков и литературоведов (целый номер журнала «Искусство кино» за 2004 год, раздел номера «НЛО» за 2005 год посвящены «новой драме»). И на каждом этапе очередного «взрыва» драматургии и театра признак и острый привкус «новизны», «авангардизма» создавала поэтика условных приемов, среди которых абсурд занимал особенно заметное место.

Поэтика абсурда в русской авангардистской драме начала XX века достаточно полно исследована отечественными и зарубежными литературоведами. В работах В.Ф. Маркова «История русского футуризма» (СПб, 2000), И.Ф. Васильева «Русский поэтический авангард» (Екатеринбург, 2000), А. Кобринского «Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда» (М., 2000), Е.Г. Красильниковой «Типология русской авангардистской драмы» (М., 1997), статьях М. Мейлаха (1991, 1999), В. Сигова (1988, 2000), диссертационном исследовании Д. Милькова «Русский литературный авангард: поэтика жеста (символизм – футуризм – ОБЭРИУ)» (СПб, 2000) рассматриваются особенности русского театра абсурда 1920-30-х гг. А. Кобринский приходит к выводу, что абсурдность у обэриутов порождает сосуществование классического и авангардного (инверсивного) типа причинности. И.П. Смирнов, определяя мотивы абсурдных ситуаций, обращается к соотношению знака и означаемого в текстах Д. Хармса. Е.Г. Красильникова выявляет черты отличия в функционировании абсурда у обэриутов и футуристов.

Опыт сопоставления русской и западной драмы абсурда предпринят в монографии Ж.-Ф. Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда» (СПб, 1995), где осуществлён сравнительный анализ драматургии Д. Хармса и Э. Ионеско. Выявляя сходство приемов абсурда в пьесе «Елизавета Бам» Д. Хармса и «Лысой певичке» И. Ионеско, исследователь делает вывод о том, что стилистика Д. Хармса имеет философские, психологические предпосылки, предвосхищающие пафос идеологического и творческого разочарования, характерный для западного театра абсурда.

Д.В. Токарев в монографическом исследовании «Курс на худшее: абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета» (М., 2002) приходит к выводу, что в произведениях Д. Хармса 30-х годов имеет место тот же экзистенциальный кризис, который определяет и творчество С. Беккета. Исследователь выделяет общие для авторов мотивы, идеи, приёмы.

В гораздо меньшей степени изучается поэтика абсурда в русской драматургии второй половины XX века. Специальных исследований нет, есть отдельные статьи и, главным образом, наблюдения, замечания об использовании приемов абсурда дра-

матургами этого времени в работах общего характера.

Некоторые особенности поэтики абсурда в драматургии А. Вампилова, М. Рощина рассматривает С.М. Козлова в монографии «Драма парадоксов – парадоксы драмы» (Новосибирск, 1993). На связь драматургии А. Вампилова с театром абсурда указывает и Т.М. Меркулова в своём диссертационном исследовании «Драматургия А.В. Вампилова в историко-литературном контексте» (М., 1995). Е.Г. Красильникова в монографии «Современная русская авангардная драма» (М., 1997) анализирует творчество М. Павловой и В. Казакова (60 – 90-е годы) как продолжение традиций русской авангардной драмы первой половины XX века (футуристический театр и театр обэриутов). Она выявляет общность мировоззренческих установок, тем, приемов. На традиции русского и западного «абсурдизма» в «поствампиловской» драме указывают М. Громова, Б. Бугров, Е. Стрельцова, В. Климов, А. Кургатников. Со-поставлению западной драмы абсурда и русской драмы 60 – 70-х гг. посвящены статьи зарубежных исследователей: В. Шварца, Э. Рейснера, Ф. Фарбер, Х. Шмидта. Ф. Фарбер выявляет приемы театра абсурда в творчестве А. Вампилова.

Опыт поэтики абсурда в постсоветской драматургии также пока не рассматривался специально, но так или иначе его касаются авторы обобщающих монографий о тенденциях развития современной драматургии и исследователи творчества отдельных «новых» драматургов. Среди первых следует отметить разделы, посвященные русской драме в учебном пособии И.С. Скоропановой «Русская постмодернистская литература» (М., 2002), монографии И.Л. Даниловой «Стилевые процессы развития современной русской драматургии» (Казань, 2002), М.И. Громовой «Русская драматургия конца XX - начала XXI века» (М., 2006), С.Я. Гончаровой-Грабовской «Комедия в русской драматургии конца XX - начала XXI века» (М., 2006.), диссертацию О.В. Журчевой «Формы выражения авторского сознания в русской драме XX века» (Самара, 2007).

Критические статьи И. Цунского, Б.В. Былева, А. Злобиной, Г. Добыша, В. Бугрова, Е. Сальниковой посвящены «третьей волне» драматургов (Е.О. Курочкин, К. Драгунская, Р. Белецкий, В. Сорокин, Д. Пригов). Е. Сальникова, размышляя об абсурдности «постперестроечной» драмы, обращает внимание на содержательную сторону абсурда. И.С. Скоропанова интерпретирует пьесы В. Сорокина «Дисморфомания», Д. Пригова «Черный пес» с позиции постмодернистского дискурса. Определяющими при рассмотрении пьес становятся такие понятия постмодернизма, как игра, деконструкция, гибридно-цитатные персонажи, шизоанализ, комплекс кастрации, машины желания.

О.В. Журчева, выделяя в новой драматургии ряд явных *авторских приоритетных стратегий*, говорит о специфике современного драматургического слова, провоцирующего стилистику абсурда.

М. Липовецкий, наряду с «неоисповедальной» («автодеконструктивной») и самой громкой тенденцией новой драмы – неонатурализмом или, скорее, *гипернатурализмом*, называет *третью* тенденцию: это «драматургия, сочетающая натурализм и гротескные интеллектуальные метафоры». В связи с последним течением исследователь отмечает некоторые особенности поэтики абсурда в трагифарсах бр. Пресняковых, М. Курочкина и др.

Вместе с тем современная драматургия переживает ситуацию, приобретающую парадоксальный характер: драматургический бум остается пока «бумажным», так как бесконечный каталог новых авторов и новых пьес не востребован театрами и не является достоянием широкой театральной публики. Даже те немногие произведения, которые получили международное признание, не приняты ни большими сценами столиц, ни провинциальными театрами. Одной из многих причин является особая интенсивность эстетики абсурда, которая в отечественном театре с его доминирующей во все времена традицией реалистического, социально-психологического спектакля пока не нашла ни *своего* режиссера, ни *своего* массового зрителя. Тем более актуально исследование своеобразия этой эстетики в свете проблемы национальной ментальности и как опыт прогноза будущего российского театра. **Актуальность работы** обусловлена, таким образом, особой активностью поэтики абсурда в современной литературе и, в частности, драматургии, малой изученностью истории развития эстетики и поэтики абсурда в русской драматургии XX – начала XXI вв., недостаточным вниманием к анализу отдельных значительных в этой области произведений, составивших русский театр абсурда.

Цель работы – исследование поэтики абсурда русской драмы в исторической динамике от середины XX до начала XXI вв., выявление специфики приемов, содержания и функций абсурда в драме этого времени в свете традиций драмы русского авангарда и западного театра абсурда.

Поставленная цель предполагает решение следующих **задач**:

1. Изучить и систематизировать теоретические и исторические знания по эстетике абсурда в современной науке.

2. Проанализировать художественные типы, формы, концепции абсурда в отечественной драматургии 60-х годов на материале творчества А. Амальрика и А. Вампилова в сравнении с произведениями авторов западного театра абсурда (Э. Ионеско, С. Беккет и др.).

3. Проследить тенденции развития поэтики и функционирования абсурда в системе постмодернистской драмы 90-х годов (Н. Садур, В. Сорокин, Д. Пригов).

4. Исследовать трансформацию «обэриутской» поэтики абсурда в «новой драме» (бр. Пресняковы).

5. Предпринять опыт систематизации и типологизации отечественной драмы абсурда.

Материалом исследования является драматургия А. Вампилова, А. Амальрика (60-е годы), Н. Садур (драма «новой волны»), В. Сорокина, Д. Пригова (драма «концептуалистов»), братьев Пресняковых («новая драма»). Выбор драматургов обусловлен наиболее ярким проявлением в их творчестве особенностей русского театра абсурда, а также тем, что они выражают значимые тенденции в современной русской драматургии. Пьесы новых драматургов рассматриваются в сопоставлении с произведениями западных абсурдистов: «Лысая певица» Э. Ионеско, «Последняя лента Крэппа» С. Беккета, а также с текстом абсурда Д. Хармса «Старуха».

Предметом анализа стала поэтика абсурда в русской драматургии 1960 – 2000-х годов, рассматриваемая в исторической динамике развития традиций отечественного авангарда и западного театра абсурда.

Методология исследования основана, прежде всего, на теории абсурда, представленной в современной философии и эстетике.

Аналитическая часть исследования осуществлялась на основе структурно-семиотического, сравнительно-типологического, культурологического методов. Теоретической базой анализа собственно драмы и ее смеховых форм послужили труды А. Бергсона, М.М. Бахтина, Э. Бэнтли, В.Е. Хализева, Е. Фарыны и др.

Новизна исследования. В работе впервые прослежена история возрождения и развития русского театра абсурда от середины XX – до начала XXI вв. При этом выделены и рассмотрены две ветви, два типа в развитии драмы абсурда: условного, формально-игрового, диегетического типа (А. Амальрик, Д. Пригов, В. Сорокин, братья Пресняковы) и драмы абсурда в миметическом модусе (А. Вампилов, Л. Петрушевская, Н. Коляда), а также их «переходные», или гибридные формы (Н. Садур). Впервые исследована драма абсурда А. Амальрика, забытой фигуры отечественного андеграунда. В свете эстетики и поэтики абсурда осуществлена новая интерпретация целого ряда произведений, как уже изученных, так и не привлекавших внимание литературоведов. Предложен новый опыт сравнительно-типологического исследования произведений западноевропейской и русской драмы абсурда, поэтики абсурда в творчестве Д. Хармса и в «новой драме» бр. Пресняковых.

Теоретическая значимость работы состоит в опыте типологии отечественной драмы абсурда, определении своеобразия принципов, приемов, функций абсурда, обусловленного художественными направлениями исторического развития литературы (авангард, модернизм, постмодернизм, постпостмодернизм).

Практическая ценность диссертационного исследования заключается в возможности использования результатов работы в курсе истории русской литературы XX века в вузах, в спецкурсах и семинарах по изучению русской драматургии, теории и истории театра абсурда.

Апробацией работы являются выступления на международных научных конференциях в Новосибирске (НГУ, 2003), Тюмени (2007), всероссийских – Барнауле (БГПУ, 2003), региональных – Барнауле (АлтГУ 2002), межвузовских – Бийске (2002, 2003, 2004). По теме диссертации опубликовано восемь статей, в том числе одна – в издании, рекомендованном ВАК.

Основные положения, выносимые на защиту.

1. Историко-теоретическое изучение драматургии русского авангарда и западного театра абсурда представило достаточное описание эстетических принципов и приемов поэтики абсурда, которое послужило основанием для дальнейшего исследования их исторической динамики и трансформации в русской драматургии второй половины XX – начала XXI вв.
2. Первым значительным опытом возрождения и создания отечественного театра абсурда стала драматургия А. Амальрика, творчество которого, несмотря на подражательный характер, выявило своеобразие русской абсурдистики и определило развитие типа условной, формально-игровой поэтики абсурда, включило русскую драму в мировой контекст позднего модернизма, расширив ее тематический и концептуальный дискурс.
3. Более продуктивной и востребованной в отечественной театральной традиции стала поэтика абсурда в драматургии А. Вампилова, синтезировавшего некоторые

принципы драмы абсурда С. Беккета («синтез абсурда и поэзии») с традициями народной смеховой культуры (анекдот, фарс), не нарушая миметического модуса реалистической драматургии.

4. Традиция поэтики абсурда Вампилова была развита в драматургии «новой волны» 1980-х – начала 90-х годов. Переходной формой к постмодернистской драме стали пьесы Н. Садур, которая использовала в создании абсурдной картины мира и абсурдного героя мифопоэтику, фантастику, «мистический гротеск».

5. Новую технику абсурда на основе деконструкции текста, языка, интертекстуальности и психоанализа предложили концептуалисты Д. Пригов и В. Сорокин, решая задачи ремифологизации концептов советской культуры.

6. Трагифарсы бр. Пресняковых, развивая традиции абсурдизма обэриутов (Д. Хармса), в то же время демонстрируют этап постпостмодернистской и «постабсурдной» эстетики, проявляющейся в пародийном развенчании литературы русского постмодернизма и переориентации функции абсурда на конструктивную логику «доказательства от противного».

Структура и содержание работы продиктованы сформулированными целью и задачами настоящего исследования. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения и списка литературы, включающего 174 источника.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** обосновывается актуальность темы, степень её разработанности, обозначаются цели и задачи исследования, указывается теоретическая и практическая значимость диссертационного сочинения, обосновывается методология.

Первая глава ««Театр абсурда» первой половины XX века и русская драма 60-70-х гг.» состоит из трёх параграфов.

В первом параграфе «Эстетика абсурда в историко-теоретическом освещении» рассматривается эстетика абсурда в русском авангардном театре начала XX века (футуристический театр и театр обэриутов) и западном театре абсурда 50-х годов.

Для западной драмы 50-х годов ключевыми становятся идеи философии экзистенциализма об абсурдности бытия и бессмысленности существования человека, что находит отражение в разрушении, «опустошении» драматического образа. Для героя этой драмы характерно отсутствие психологизма, индивидуальных черт, конкретности, трансформируемость, взаимозаменяемость; он освобождён от социальных и исторических связей. Действие драмы часто строится вокруг проблемы коммуникации, демонстрируя обесценивание, разрушение и раздробленность языка. Это театр ситуаций, а не событий, что обозначено отсутствием чётко обозначенного сюжета и конфликта; движение отождествляется со своей противоположностью – статикой. Композиция сюжета, как правило, кольцевая, что отражает бессмысленность и тщетность человеческих усилий. Пространство и время, определяющие параметры бытия, теряют свое привычное содержание: время утрачивает обязательную хронологическую последовательность, пространство – конкретность. Западный театр абсурда опирается на традиции итальянской комедии, в нём находят выражение такие её черты, как буффонада, клоунада, гротеск, а также масочный характер

персонажей. Что касается жанров, то основной чертой является соединение комического и трагического пафоса, то есть так называемая жанровая диффузия.

В русском авангарде начала XX века (футуристический театр и театр обэриутов) проявляются сходные черты с западной драмой абсурда. На уровне сюжетно-композиционной организации текста так же находит выражение отсутствие причинно-следственных связей, детерминизма действия: текст организован по способу деконструкции, что обозначено в «осколочности» сюжетных фрагментов и алогизме их соединения. Пространственно-временные координаты оказываются сдвинуты или вообще отсутствуют, часто осуществляется реверс времени или реверс реверса времени. Персонажи лишены психологизма, схематичны, напоминают кукол, марионеток, представляют собой обобщённые типажи. Однако в пьесах футуристов антиперсонаж, абстракция противопоставляется существу гармоничному, что утверждает одновременно значительность человеческой личности, в драматургии обэриутов «положительных» персонажей» нет: абсурден мир и абсурдно бытие человека.

На языковом уровне используются такие способы абсурдирования языка, как фонетическая заумь, свободное словоупотребление и производное сочетание, переделка слов, их разлад, трансформация, тавтологические сравнения и оксюморонная тавтология. У обэриутов эксперименты с языком не средство достижения определенного типа гармонии, как у футуристов, а демонстрация пустоты, «трагедии» языка, отражение экзистенциального кризиса (как и у западных абсурдистов).

В русском авангардизме широко используются смеховые приёмы творчества: клоунада, принцип балагана, эксцентрика. Абсурдизм находит выражение в деконструкции жанров: соединении реалистической мелодрамы, комедии, трагедии в одном произведении. Для театра футуристов и обэриутов характерно осмысление серьезных вопросов человеческого бытия при помощи контрастирующих с содержанием жанровых форм.

«Театр жестокости», предвосхитивший абсурд на западе, основывается на идее освобождения подсознания от оков разума, что достигается за счёт сгущения сценических приёмов и элементов. Основная цель – подвергнуть зрителя эмоциональному шоку, катарсису. Этот театр практически отказывается от текста как такового и демонстрирует особый язык театра: «физический» или «пространственный», где определяющими становятся конкретные знаки, которые и необходимо разгадать зрителю. Он сближается с народным зрелищем, актуализируя его ритуальную, мифологическую суть.

Во втором параграфе «Первый русский театр абсурда: А. Амальрик» рассматриваются приёмы абсурда в драматургии А. Амальрика на примере таких его пьес как «Моя тётя живёт в Волоколамске» (1963-64-66), «Четырнадцать любовников некрасивой Мэри-Энн» (1964), «Восток – запад» (1963), «Сказка про белого бычка» (1964), «Конформист ли дядя Джек?» (1964).

Первым стремлением А. Амальрика было преодоление общепринятых представлений об искусстве за счёт расширения сферы смысла, освоения и вовлечения в культуру явлений социально табуированных и непристойных. Поэтому во всех его пьесах, как правило, развёртывается три тематических пласта: разветвлённая агентурная сеть госбезопасности («каждый третий – осведомитель»), порождающая ат-

мосферу всеобщей подозрительности, страха, оборотничества; сексуальная свобода, вплоть до всякого рода половых девиаций (что давало основание советской критике говорить о «порнографии» его пьес); насилие, жестокость, убийство, разработанные в стилистике «чёрного юмора».

Пьесы А. Амальрика, как и у западных абсурдистов, большей частью, одноактные, без сюжета как причинно-следственной цепи событий. Это ряд сцен, сменяющих друг друга с появлением нового действующего лица.

В первой ранней пьесе «Моя тётя живёт в Волоколамске» приёмы абсурда нарочиты и явно носят заимствованный характер. Так, в название вынесено лицо, которое на сцене не появляется и в действии не принимает участия. Подобная дисфункционализация заглавия отсылает к «Лысой певице» Э. Ионеско, к нему же восходит и абсурдная дезорганизация времени.

Проблема утраты советским человеком способности личностной самоидентификации в условиях тотального коллективизма и социальной унификации является в пьесе ведущим мотивом, который последовательно развивается от списка действующих лиц до финала во всё более и более абсурдных формах. Никто из персонажей, обозначенных в афише пьесы, не имеет личного имени, а включение в её состав аллегорических фигур и «кошки профессора» означает неразличимость маски и живого лица, несущественность человеческого самоопределения.

В пьесе «Сказка про белого бычка» откровенно освещается проблема заторможенного, замедленного развития естественных половых чувств, вследствие суровых моральных запретов, налагаемых на эту область, и умолчаний в идеологии и литературе, сопровождаемых романтизацией, наивной идеализацией любовных отношений, закреплявшихся в системе языковых «трафаретов». Это, в свою очередь, порождало крайний инфантилизм, застенчивость молодых людей, что и стало предметом осмеяния средствами абсурда.

В одноактной пьесе «Четырнадцать любовников некрасивой Мэри-Энн» сексуальные откровения персонажей вписываются в новый мотив, который становится ведущим – всеобщее доносительство и страх репрессий. Автор использует приём параллельного монтажа: сталкивает любовно-романтический дискурс с репрессивным, достигая комической профанации и того и другого.

Те же художественные принципы абсурда в построении действия, в разработке персонажей используются А. Амальриком в пьесе большого формата – в 3-х действиях – «Восток – запад». Эта пьеса показывает направление поисков художника к синтезу жанровых элементов эротического фарса, политического скетча и философской притчи, объединяемых на основе ирреализма в формах абсурда, фантазии, мифопоэтики, хотя, на наш взгляд, этот синтез не получил пока достаточно органичного художественного воплощения, сама заявка была весьма перспективной, предвосхищая подобный синтетизм в литературе русского постмодернизма.

В сатирическом фарсе «Конформист ли дядя Джек?» (1964) А. Амальрик издевается над диссидентствующей в кухнях интеллигенцией 60-х годов, радикализм которой, по большей части, носил эпигонский и конформистский характер. Пародировав критический дискурс как официального, так и неофициального толка, А. Амальрик использует хорошо уже им отработанный приём смешения реплик из несовместимых речевых зон: бытовой, научной, художественной, политической, низкой, вы-

сокой и т. д. в общем речевом потоке полилога.

В целом же соединение абсурда и гротеска восходит больше к эстетике русского авангарда, чем к западному театру абсурда. И именно в развитии этой традиции Амальрик предвосхитил русский постмодернизм.

В своих драматургических экспериментах А. Амальрик, в основном заимствуя художественные идеи и технику западного театра абсурда, редко поднимается при этом до философских универсалий, концептуальных формул существования человека, его отношения к миру и мира к нему. Его первый учитель Э. Ионеско ставит в центр философскую проблему – проблему бытия вообще. А. Амальрик же чаще всего «склоняет» поэтику абсурда на отечественные нравы, в его пьесах отразились взгляды на советскую культуру, идеологию, а также на значимость и судьбу личности в государстве. При этом, как это свойственно подражателям, А. Амальрик неизменно преувеличивал функционирование абсурдных образов в художественной системе целого.

Тем не менее, именно А. Амальрик создал, действительно, первый авторский театр абсурда. Пользуясь новаторской техникой, А. Амальрик одним из первых, подобно западным абсурдистам, начал работу по деидеологизации русской речи, раскрепощению человека от запретов и табу, налагаемых на естественное человеческое развитие догматами советского морального кодекса, одним из первых остро и обнаженно поставил проблему «совка» как существа, утратившего способность личной самоидентификации, восстановил ценность изображения человека в его духовной и психофизической органике, включая психоаналитический аспект.

В третьем параграфе «Художественные принципы абсурда в драматургии реалистического типа: А. Вампилов» рассматриваются его одноактные пьесы «История с метранпажем» и «Двадцать минут с ангелом», а также проводится сопоставительный анализ «Утиной охоты» с «Последней лентой Крэппа» С. Беккета.

Уже одноактная пьеса «Двадцать минут с ангелом» (1963) и затем «История с метранпажем» (1968) показывают опыт освоения драматургом техники абсурда. Однако в отличие от А. Амальрика, А. Вампилов идёт более продуктивным для русской культуры путём соединения традиций отечественного комизма Н. Гоголя, А. Чехова, М. Зощенко, в произведениях которых, как утверждают современные исследователи, достаточно абсурдных ситуаций и героев, с идеями абсурдизма XX века.

В отличие от «Ревизора», «Носа» или «Смерти чиновника», где интригу истории создают отношения с «лицом» (частью лица, обретающей функцию знака лица), мнимым или реальным, в «Истории с метранпажем» Вампилова паническое смятение чиновника вызывает не «лицо», а слово. Само лицо – метранпаж – Потапов в развитии действия не участвует. А. Вампилов вступает в эпоху текстуализации мира и отношений с ним человека, в область господства симулякров, по концепции постструктуралистов. В качестве такого симулякра выступает слово «метранпаж»: «обрастая» разными смыслами, значениями, оно наделяется властью, задает реальность, становится основой, «пружиной» действия, «разыгрывается» в ситуацию. Каждая его новая «маска» – знак, условный сигнал к поведению персонажей. Основной приём театра абсурда – игра значениями слова, его карнавализация, языковая полисемия становится «действообразующей».

В то же время условно-игровые приёмы риторико-семантического плана как «действообразующие» у А. Вампилова не обнажены и не исчерпывают состава действия, как это нередко происходит в пьесах западного «театра абсурда». Фабула пьесы в миметическом модусе натурализует и последовательно развёртывает ситуацию, обыгрывающую фамилию героя «Калошин», ассоциируемую с фразеологизмом «сесть в калошу». Следуя жанровому определению «анекдота», А. Вампилов насыщает действие фарсовыми сценами: «безумный» Калошин в постели Виктории, явление жены, затевающей свару из-за «измены» мужа и призывающей «на помощь» своего любовника. Но фарсовая эксцентрика редуцируется драматическими коллизиями, психологической выразительностью исповедальных монологов героя, которые переводят пафос действия в трагикомический модус.

Иной смысловой акцент во второй одноактной пьесе, которая строится на серии абсурдных (в значении логического противоречия) ситуаций. Нарушение логики создаёт не чудесное появление «доброего» Хомутова со ста рублями, а неожиданная, с точки зрения логики, реакция на «добрый» поступок: нуждающиеся привязывают «спасителя» к спинке кровати и с пристрастием пытаются его об «истинных» мотивах поступка. Признание создаёт новый излом «естественной», то есть нравственной логики: Хомутов, не помнящий родства, не осуждён, не отвергнут, напротив, став таким, как все – не «вором», не «ангелом», не «психом», – он освобожден, обласкан сочувствием, пониманием. «Помощь» его принята, вино на столе, хмельной загул продолжается, возвращая финал к началу истории; хаос растёт, включая в своё пространство мнимых своих противников – Хомутова, Васюту, Базильского.

Таким образом, А. Вампилов, не выходя за пределы реалистического мимесиса, не педалируя условные приёмы отчуждения или остранения, тем не менее, воспроизводит одну из предельных ситуаций абсурдистской литературы. Во-первых, он изображает людей, которые, обитая внутри хаоса, не ощущают его, осваивают его как «нормальное» состояние, углубляя соответствующими действиями и способствуя его экстериоризации.

Во-вторых, А. Вампилов открывает, вслед за западными абсурдистами, в качестве условия «нормального» существования в хаосе и его невосприимчивости безпризнаковость мира, где нет ни добра, ни зла, мира господства заурядности, усреднённости, одинаковости. Мир, где «страшное» – не преступление, не «чертовщина», а отсутствие денег. То есть в «денежном выражении» довлеет неопределённость, безпризнаковость существования. И тогда самым страшным, действительно страшным, оказывается момент осознания ненормальности своего существования в ненормальном мире. Для героев А. Вампилова невыносима сама возможность иного мира, где есть добрые и злые, обыкновенные и необыкновенные, правила и исключения, Бог и сатана, даже призрак этой возможности пугает, раздражает, приводит в ярость. С устранением «признаковости», «отмеченности» явления восстанавливается «нормальность» хаоса.

Эта идея получает трагикомическое воплощение преимущественно благодаря внешней, по сути, «вненаходимой» позиции автора, так как положительный признак Хомутова, с чувством облегчения сбросившего «хомут» своего сыновнего греха, так же, как и Фаины, быстро разочаровавшейся в своих идеалах, оказывается мнимым. В авторских обстановочных, жестовых, психологических ремарках акцентируется

«беспорядок», ненормальность изображаемого мира, в авторском названии утверждается момент истины и возможность чуда, а в указании на его скоротечность – «двадцать минут» – заключается трагический пафос.

Более ощутимо влияние западного театра и, прежде всего, драмы абсурда, но в его более «мягком» пластическом варианте, в последний период творчества А. Вампилова.

Сравнительный анализ «Утиной охоты» и пьесы С. Беккета «Последняя лента Крэппа» (1957) позволяет увидеть как движение А. Вампилова к концепциям западных парадоксалистов, так и своеобразие их реализации в русском варианте, ставшее перспективным для отечественной драматургии.

Как у С. Беккета, так и у А. Вампилова действие развёртывается по параболе из настоящего в недавнее прошлое, затем – более отдалённое, охватывая, по сути, весь жизненный путь главного героя.

И в пьесе С. Беккета, и в «Утиной охоте» на сцену выводится само экзистенциальное существование человека. Действующее лицо в единственном числе превращает пьесу С. Беккета в театр одного актёра. То же у А. Вампилова: Зилов – единственное реальное действующее лицо практически на протяжении всего действия пьесы. Остальные персонажи, заявленные в афише, появляются в онейрическом пространстве-времени – в воспоминаниях и видениях Зилова. Но, в отличие от пьесы Беккета, воспоминания в «Утиной охоте» (ретроспективный план) – материализованные, инсценированные.

В пьесе А. Вампилова находит выражение один из основных приемов драматургии С. Беккета: стремление к избавлению от слова. В «утрате» героем слова обозначена его духовная немота перед открывающейся абсурдностью реальности. В то же время безответность, молчание окружающего мира в пьесе А. Вампилова (телефонные звонки без ответа, молчание в трубке в ответ на реплики) знаменуют взаимную глухоту, разобщение современников.

Кроме того, сама по себе абсурдная, противоречащая логике зрелища, сценическая немота и неподвижность героев, замещение оппонентов техническими средствами трансформации речи (телефон, радио, магнитофон) отражает абсурдное состояние современного мира, в котором живое человеческое общение замещается техническими суррогатами, изолирующими, унифицирующими, омертвляющими человека.

Как и у С. Беккета, в пьесе А. Вампилова находит выражение характерная манера театра абсурда – «опрокинутая» театральнo-зрелищная специфика: невидимое действие (движение за сценой) и видимое бездействие, неподвижность героя на сцене. Световые приёмы у обоих драматургов эксплицируют аксиологию жизненного пути героя: жизнь в воспоминаниях, в прошлом оказывается ярче, светлее, богаче, чем одинокое, тёмное, безрадостное существование в настоящем, которое выступает как итог утраты истинных ценностей.

Пренебрежение онтологией как естественным исполнением родовоспроизводящих, житнетворящих функций обусловило конечное существование как живого трупа для героя С. Беккета и для героя А. Вампилова.

Крэпп, желая прожить безгрешно и безмятежно райскую жизнь, подавляет свои естественные влечения, и тем самым обрекает себя на бесполезное, горькое

существование. Зилов, в отличие от героя С. Беккета, не ограничивает себя ни в чем. Разрешая себе всё, не имея никаких моральных, нравственных ограничений, герой А. Вампилова доводит собственную свободу до абсурда, превращая жизнь в игру. Однако действия Зилова направлены, так же как и у Крэппа, на разрушение всех связей, удерживающих, закрепляющих его бытие в этом мире, а не на созидание. Но если герой С. Беккета разрушает связи сознательно, в стремлении разорвать всё, что удерживает его в абсурдности бытия в мире, то отсутствие будущего у Зилова вызвано его легкомыслием и равнодушием.

Таким образом, А. Вампилов продолжает начатый С. Беккетом анализ человека через дефиницию «опустошения», производимого разрывом основополагающих связей между ним и миром.

В отличие от пьес А. Амальрика драматургию А. Вампилова, нельзя назвать театром абсурда. Его миметическая стилистика, по сравнению с диэгетическим письмом абсурдистов, достаточно традиционна. Между тем его драматические произведения нельзя назвать и «пьесами с элементами абсурда» (так определяет А. Кургатников особенности поэтики вампиловской и «поствампиловской» драмы). Действительно, А. Вампилов не разрушает логику мышления человека, он изображает утрату способности разума к самосознанию, к осмыслению человеком своего «бытия-в-мире». Сам мир в пьесах А. Вампилова сохраняет свои онтологические основания. Драматург изображает разрушенный нравственный космос, веками строившийся русской культурой, что порождает странные парадоксально вывернутые наизнанку характеры и ситуации. Абсурд, не выраженный у Вампилова достаточно широко и последовательно на уровне приёмов, тем не менее включён в концептуальное пространство художественного мира.

Согласно разделению драмы абсурда на два аспекта, которое выдвинул М. Эсслин, драматургия А. Амальрика относится к пародийному или сатирическому аспекту: в ней человек рассматривается во взаимосвязи с социальным положением, в историческом контексте. Драматургия А. Вампилова, в большей степени, соответствует второму, «более позитивному» аспекту, так как подходит к более глубоким пластам – к абсурдности самого существования человека в мире.

Путь А. Вампилова в развитии поэтики абсурда на русской почве был продолжен в драматургии «новой волны» конца 1970–80-х гг.

Вторая глава «Динамика развития поэтики абсурда в «переходную» эпоху отечественной культуры» состоит из трёх параграфов. В первом параграфе «**Метафизика абсурда в драматургии Н. Садур**» рассматриваются её пьесы «Ехай», «Суки, черти, коммунальные козлы», «Красный парадиз» и «Морокоб».

Если в «Чудной бабе» (1982) Н. Садур доминируют гротеск и фантастика, то доминанту поэтики другого ряда пьес в её театре определяет абсурд. Начинает этот ряд пьеса «Ехай» (1984), написанная в стиле «Провинциальных анекдотов» А. Вампилова.

В этой пьесе, следуя за А. Вампиловым, Н. Садур остаётся в рамках запоздалого в России модернизма, а две одноактные пьесы 1988 года «Красный парадиз» и «Морокоб» представляют радикальный переход к постмодернистской поэтике.

Макароническое название первой – «Красный рай» – выражает пародийную тактику текста, направленную на социальную утопию, представленную далее как шизоидный бред персонажа.

Образы времени и пространства в пьесе Н. Садур, развивая темпорально-топонимические концепции западных абсурдистов, включаются в постмодернистскую деконструкцию и децентрализацию картины мира. Так, в пределах места действия – «генуэзской крепости» в Крыму – время-пространство утрачивает логику, бесконечно трансформируется, принимая приметы и облик далёких исторических эпох и народов от древних «аланов», «скифов», арабов, татар до «большевиков», «фашистов», «совков» – «Вот история человека через все века».

Поэтика абсурда в пьесе отмечена включением в пародийное поле интертекста фольклорных сказочных мотивов: образ Хозяина, появляющегося в сокровищнице башни, отсылает к арабской сказке об «Али-Бабе и сорока разбойниках», под которыми подразумеваются все, кто когда-то грабил караваны на богатых торговых путях Крыма; Таиса, обернувшаяся Хозяйкой, передевающаяся в драгоценные одежды, называет своё отчество – «Алановна», что соотносит её с древними народами, в то же время её образ ассоциируется с Хозяйкой Медной горы из уральских сказов П. Бажова. Главный же архетипический мотив волшебных сказок, связанный с ритуалом инициации героя, организует в пьесе Н. Садур пародию на «прототипический сюжет» соцреализма.

Натурализация жестокого насилия, подразумевающего процесс «закалки» «настоящего» советского человека, отличает постмодернистскую эстетику абсурда от техники западных абсурдистов середины века, возрождая в то же время эстетику «чёрного юмора» обэриутов. Кроме того, приём натурализации садизма сближает манеру Н. Садур с «письмом» В. Сорокина до прямых аналогий. Но, если В. Сорокин в развитии этого приёма движется от поэтики абсурда («Заседание завкома») к миметическому аффекту воздействия на читателя («Настя» и др.), то Н. Садур усиливает технику «отчуждения», последовательно осуществляя пародирование соцреалистического «протосюжета» в рамках диегезиса.

Характерный для театра абсурда середины века приём трансформации персонажей принимает у Н. Садур характер постмодернистской техники цитатной «гибридизации» образа. При этом, как справедливо замечает М. Липовецкий, происходит не столько демифологизация советских мифов, сколько их ремифологизация.

В абсурдном дискурсе пьесы Н. Садур древние мифы, с одной стороны, разоблачают именно мифическую природу советских идеалов и идеологием, с другой – вскрывают архетипическое, бессознательное в их содержании.

Особенность композиции сюжета пьесы «Морокоб» в постепенном нарастании абсурдности происходящего, в движении от реального к ирреальному миру. Все происходящее в пьесе напоминает в своем алогизме сновидения, фантазии измененного сознания. Используется поэтика, характерная как для «театра жестокости», так и для театра обэриутов.

Пьеса Н. Садур «Суки, черти, коммунальные козлы» (1992) представляет попытку синтеза опыта мистико-фантастической драмы («Чудная баба») и экспериментальной поэтики рассмотренных нами пьес, причём синтеза на основе приёмов западного театра абсурда, что отражает, в свою очередь, эвристический метод дра-

матурга. В то же время пьеса является переходной формой движения драматурга к постмодернизму.

Эта пьеса подобна «драме ожидания» («В ожидании Годо» С. Беккета), так как основным мотивом, объединяющим все картины, является мотив ожидания главной героиней Верочкой Кособоновой героя-брата, который, как и Годо, не только не появляется до конца действия, но и не существует, созданный воображением героини по образцам советских литературных мифов о «неизвестных героях». Именно с ним героиня связывает перемены в своей судьбе и судьбе окружающего мира.

Действие пьесы, если опираться на терминологию Ж. Делёза, напоминает «опустошающие серии» беккетовской драмы, то есть представляет собой совокупность изменчивых состояний практически одних и тех же ситуаций. Повторяемость, «серийность» создаёт ощущение остановившегося времени, замкнутости бытия на себе самом, что отмечено отсутствием указания на временную дистанцию между событиями первого, второго и третьего действий.

Безысходность и безнадежность ожидания перемен находят выражение в конструкции пьесы: второе действие является зеркальным, перевёрнутым отражением картин первого в том же порядке. Повторы тех же эпизодов позволяют обнаружить некие странные изменения персонажей и ситуаций, усиливающие впечатление абсурда происходящего.

Утрата способности к межличностной коммуникации – ведущая тема театра абсурда – выступает здесь как следствие принудительного коллективизма в быту и в труде.

Двойственность финала («чудо» явления из пламени дедушки Алёши, который забирает мальчика «к Отцу», может служить и знаком «присутствия Бога» и пародией на «Бога из машины» в античной трагедии) отвечает общему характеру эклектики в пьесе Садур, основу которой составляет стилистика так называемой «чернушной» прозы 1980-х годов, где изображалась отвратительная изнанка периферийных, «теневых» зон социального мира в сочетании с жертвенным сопротивлением этой среде главных героев. Образы и мотивы прозы этого направления Н. Садур «опрощает» и «остраняет», преобразует в символы и метафоры в технике театра абсурда 60-х, одновременно осваивая принципы русского постмодернизма: деконструкцию образа человека и картины мира, пародийное осмеяние «культурных языков», безуспешность «диалога с Хаосом» (М. Липовецкий) и т. д. Не имея органического единства, пьеса Н. Садур представляется экспериментальным полем, переходной формой, не отражающей ни определённого жанрово-стилевого типа, ни индивидуальной манеры драматурга.

Промежуточное положение между модернизмом и постмодернизмом проявляется в том, что деконструкция не затрагивает у нее структурных уровней нарратива, сохраняющего элементы речевой связности, сюжетной динамики и характерологии. Причудливая форма мозаичной смеси натуралистических и эзотерических, литературных и фольклорных, рациональных и обрессивных, культурных и ненормативных дискурсов, представляет, с точки зрения традиционного письма, абсурдный текст, содержанием которого является абсурдная картина мира. В целом – это «темная метафора», зашифрованное эзотерическое послание, возвещающее о наступившем конце света. В этом смысле Н. Садур наиболее активно осуществляет ремифо-

логизацию культуры, создавая новые искусственные мифы из осколков, фрагментов различных традиционных мифологий.

В технике абсурда Н. Садур применяет уже известные приемы западного театра абсурда: логические противоречия в языке персонажей, «глухой диалог», натурализованная метафора, клоунада, марионеточность персонажей и пр. – и новые, разработанные в рамках интертекстуальности: цитатная гибридизация персонажей, речь-«центон», аллюзивный коллаж и др. В то же время использует натурализацию жестокого насилия над телом человека, что отличает постмодернистскую эстетику абсурда от техники западных абсурдистов середины века.

Представляя собой эклектическое образование, драма Н. Садур не укладывается в известную типологию драмы абсурда П. Пави, так как не является ни сатирической, ни нигилистической, сохраняя положительные образы нравственной сентенции, идеологические ретроспекции, так же как не принадлежит и к третьему виду драмы, в которой абсурд является структурным принципом отражения вселенского хаоса, так как причины этого абсурда и социальные, и культурологические, и сугубо метафизические.

Второй параграф «Абсурд «концептов» в пьесах Д. Пригова и В. Сорокина» посвящён рассмотрению поэтики абсурда в пьесах концептуалистов.

Д.А. Пригов в «Пятидесятой азбуке» (1985) пародийно обыгрывает советскую идеологизированную действительность, опираясь на приемы поэтики абсурда. В пьесе абсурдно переиначиваются основные элементы традиционной драмы: слово и жест отчуждаются от субъекта речи; реплики действующих лиц не образуют диалога, являющегося главным носителем воспроизводимого действия в драме; нет декораций, оформляющих художественное пространство. Таким образом, нарушается главный принцип театра – принцип единства слова, жеста, действия, музыки, декорации, что разрушает привычные связи в коммуникативном процессе: автор – текст – реципиент. Тем не менее, используя элементарные единицы языка «азбуки» и элементарный принцип организации континуума – порядковые числа, Д. Пригов воспроизвел «концепцию» абсурдной истории человечества в ее трагично-личностном аспекте. Во внешнем хаосе действия пьесы конспективно обозначен план: зарождение, развитие и крах советской идеологии. Гипотетическим сюжетом пьесы является история целого поколения (генерации) советского народа; история постепенного уничтожения личности коллективным «все» в советском государстве, ее воскрешение в годы перестройки, дальнейшее разрастание «я» в борьбе с «другими» до абсурдной противоположности: уничтожены «все» – осталось только «Я».

Название пьесы В. Сорокина – «Дисморфомания» (1990), то есть влечение, стремление к разрушению формы, отражает суть концептуализма, с точки зрения которого, искусство обретает возможность реализовать свой семиотический потенциал и осуществить свою культурную миссию, только будучи освобожденным от «морфологии» и формотворчества. Учитывая то, что художественное произведение для концептуалистов – способ демонстрации какого-либо понятия («изменение», «порядок», «пустая форма»), «дисморфомания» является концептом данной пьесы и принципом дезорганизации ее текста. В конкретно-содержательном плане пьесы «дисморфомания», кроме того, подразумевает осуществляемую в ней деконструкцию классического текста – шекспировских трагедий «Гамлет» и «Ромео и Джульетта».

етта». Демонтаж классических текстов В. Сорокин производит посредством их гибридизации путем инверсий и стяжения текста оригинала.

Важнейшее свойство концептуалистской эстетики – установка на объективацию изобразительного языка, на освобождение его от задач выражения индивидуальности художника – находит выражение в отказе от традиционных форм художественной выразительности и доводится до логического предела разрушением границ между своим и «чужим» словом, между художественным и нехудожественным. Пародийный аспект интертекстуальности включает обязательный момент автопародии.

В. Сорокин заменяет художественный текст научным медицинским дискурсом, соединяя его с театральной пантомимой, изображающей в то же время реальную процедуру приема больных в психиатрической клинике. Но «чужой» научный дискурс выполняет в тексте В. Сорокина художественно-эстетические функции, так как пародирует основные принципы литературы постмодернизма: деконструктивизм и интертекстуальность.

Рассмотренные пьесы демонстрируют опыт использования формально-игровых принципов и приемов театра абсурда, абстрагированных, очищенных от каких-либо пластических, «жизнеподобных» средств изображения. В создании абсурдных драматических текстов концептуалисты адекватно реализуют постмодернистскую эстетику деконструкции, пародирующей интертекстуальности, аннигиляции референтной информативности текста и усиления его агрессивности по отношению к реципиенту.

В третьем параграфе «ОБЭРИУ и «постабсурдная» драма братьев Пресняковых» проводится сопоставительный анализ повести «Старуха» Д. Хармса и пьесы Пресняковых «Половое покрытие», а также рассматривается пьеса Пресняковых «Приход тела».

Братья Пресняковы наиболее успешно развивают условный, формально-игровой тип драмы абсурда, реализуя эстетику абсурда «конца русского авангарда» в творчестве обэриутов. Кроме того, драматургия Пресняковых является особенно успешной попыткой вернуть абсурду в «постабсурдной» ситуации его смеховую природу. Так, развёрнутая презентация действующих лиц в афише пьесы «Приход тела» (2000) напоминает тексты балаганных «дедов-зазывал» в русском ярмарочном фольклоре с их пейоративно-комической экспрессией, а открывающая пьесу пространная обстановочная ремарка, аналогичная ремарке в «Провинциальных анекдотах» Вампилова, так же отсылает к фарсу и анекдоту как народным смеховым формам.

Абсурд в «Приходе тела» выступает не только в форме алогичного, невероятного, ненормального, но и в виде чудовищного. В отличие от русских (русский авангард) и западных абсурдистов («Носорог»), где вторжение чудовищного в мир человека вызывает ответное отторжение, вплоть до его изгнания, превращения, исчезновения, в пьесе Пресняковых чудовищное, не утрачивая своей омерзительности, мирно сосуществует с «нормальным» на «равных правах», отчуждаемое только на уровне авторской позиции как «внезаходимой» по отношению к абсурдному миру. То, что не замечается персонажами, отмечено и остранено автором. В этом нам видится отказ «постабсурдного» театра от апокалиптики, с которой всё-таки абсурдисты XX-го века связывали надежды на очищение от чудовищ и обновление мира.

Серия зверских насилий в пьесе Пресняковых, в отличие от концептуализма В. Сорокина, В. Ерофеева или «неонатурализма» «новых» драматургов, не носит, по верному замечанию М. Липовецкого, какой-либо «идеологической подоплёки», представляя, как у западных абсурдистов, универсальный принцип теперь уже «постабсурдного» мира, где само насилие, лишённое каких-либо мотиваций, демонстрирует инерционный, энтропийный характер. Эту инертность насилия Пресняковы отчуждают комизмом автоматических действий персонажей в пьесе, возведённых в степень дурной бесконечности, оборачивающейся абсурдом.

В пьесе «Половое покрытие», написанной в один год с «Приходом тела», «мёртвое тело» так же оказывается главным героем действия. Эта пьеса Пресняковых особенно явно демонстрирует обращение отечественной драмы абсурда к своим истокам – эстетике абсурда обэриутов. Сравнительный анализ текста «Полового покрытия» с его претекстом позволяет проследить историческую динамику художественных принципов абсурда.

Автореференциальный сюжет в повести Д. Хармса, эксплицируемый как борьба авангарда с мёртвым наследием классической культуры, подсказывает тот же аллегорический ход интерпретации абсурдной суеты с «мёртвым телом» в пьесе Пресняковых. Но развитие этого сюжета получает противоположное, по сравнению с Д. Хармсом, смысловое направление.

Меняется представление о самом творческом процессе. Д. Хармс в автопародийном ключе натурализует традиционные метафоры «творческих мук», «вдохновения», «воплощения» живого духа в «мёртвое тело» текста. Пресняковы пародируют приёмом доведения до абсурда творческое поведение современных «арт»-художников («поп-арт», «соц-арт», «видео-арт» и пр.), для которых существеннее «мук» и «вдохновения» современные технологии и имитации.

Как и у Д. Хармса, в пьесе Пресняковых происходит отчуждение живого творческого процесса и его субъекта в «мёртвое тело» текста. Но у Д. Хармса душа скриптора, пройдя путь земных мытарств и освободившись от «мёртвого тела» текста, – живая, бессмертная, воспаряет к небу и Богу. У Пресняковых отделения души от тела не происходит. «Тело» тащится по «этажам» земного бытия, проживая общую с душой «юдоль». В новой мистерии снимается дуализм тела и души, ставится под сомнение само наличие последней. Поэтому и главная проблема различения живых и мёртвых, в решении которой основным инструментом у Д. Хармса становится абсурд, у Пресняковых не играет существенной роли.

Другой вариант интерпретации – инверсия хармсовского дуализма души творца/тела текста. У Пресняковых душа, отнятая текстом, душа текста противопоставлена бездушному телу творца. В пользу этой версии говорит идея терапевтического эффекта «психодрамы» как универсальной «фрейдовской» концепции искусства. В финале выясняется, что «письма» Николая, как и «стихи», сочиняемые афроамериканкой, являются ничем иным, как сублимацией фобий, «игрой», освобождающей психику от «травм».

В этом смысле и сам текст пьесы оказывается такой же «психодрамой» для терапии её авторов. Десакрализованная психоанализом «мистерия» включается в автореференциальный сюжет, развёртывающийся в полном согласии с психоаналитическим диагнозом постмодернизма И.П. Смирнова, в чём явно сказывается гумани-

тарное образование братьев. Определение постмодернизма И.П. Смирновым как стадии «симбиоза» – желания вернуться в лоно матери – находит выражение в «письмах» героя к «маме». А «шизофрения» постмодернизма реализуется в абсурдной игре двойников. Андрей-Сашка, похожий на Николая, по сути, оказывается то ли его галлюцинаторным двойником, то ли его сочинённым образом, сублимирующим «психические помехи». Двойничество Игоря Игоревича обозначено его именем, «проигрывающим» симулятивные отношения между детьми-постмодернистами и отцами-классиками. Даже «мёртвое тело» получает своего двойника. Наконец, знаком авторефлексивного характера двойничества становится парная фигура авторов пьесы.

Таким образом, «Диалог с хаосом» Пресняковы ведут в буквальном, то есть вербальном значении, не прибегая к репрессивным мерам внешних («ревизоры») или высших («апокалиптика», «страшный суд») сил, доводя каждую ситуацию до логического конца, то есть абсурда, за которым следует её естественное «самоуничтожение». Так, самоуничтожается свадьба, вследствие логического приведения её значений как семейного союза, продолжения жизни, пиршественного изобилия (гости пьют литрами водку из «рогов изобилия») к противоположному – ссоре, разрыву союза Жениха и Невесты, погрому и «смертопобоищу». Три «товарища», прилагая невероятные усилия, чтобы уничтожить труп, растрачивают свои жизненные силы, мертвеют и самоуничтожаются. Наконец, Автор, прилагая, подобно своим героям, все силы для деконструкции и умерщвления «текста», так же самоуничтожается в то время, как «текст» обретает жизнь. В этом смысле происходит инверсия хармсовской абсурдной ситуации, демонстрирующая различие между модернизмом и постмодернизмом. У Д. Хармса Автор избавляется от «мёртвого тела» текста, у Пресняковых «оживающее тело» текста избавляется от мёртвого автора, пародируя «смерть Автора» постструктуралистов.

Пресняковы, концентрируя в своих трагифарсах опыт поэтики абсурда отечественной драмы в её авангардистском и постмодернистском вариантах, в то же время возвращают самому понятию и функции абсурда его первоначальный гносеологический смысл познания через логическое противоречие, доказательство от противного или путём доведения до абсурда. Пресняковы наделяют абсурд смыслообразующей функцией.

Причём в такой «апогогической» функции, абсурдистика Пресняковых явно ориентирована на конструктивные стратегии современной отечественной культуры.

В заключении подводятся итоги исследования.

Путь русского театра абсурда не был эволюционным вследствие изломов отечественной истории XX века, поэтому на каждом этапе он как бы переживал заново своё рождение и развитие.

Прерванная традиция абсурдистской эстетики русского авангарда обусловила в середине XX века подражательный характер вновь родившегося театра абсурда А. Амальрика, который под влиянием Э. Ионеско, С. Беккета и других западных абсурдистов достаточно полно освоил технику западно-европейской «драмы парадоксов», расширив вместе с тем тематические границы изображения человека за счёт вовлечения в русскую культуру явлений социально табуированных и непристойных: сексуальную свободу, половые девиации, насилие, жестокость, – разработанные в

стилистике «чёрного юмора», с элементами психоанализа. В условиях советской цензуры опыт А. Амальрика не занял своего места в литературном процессе и не оказал какого-либо действия на развитие русского театра абсурда.

Поэтика абсурда развивается в драматургии А. Вампилова так же частично под влиянием концепций западного театра. В его драматургии формируется особый тип и направление развития драмы абсурда, в которой игровые и языковые приёмы не разрушают «миметической инерции» отечественной литературы и театра этого времени. В то же время и в условной, и в реалистической драме А. Амальрика и А. Вампилова абсурд не разрушал онтологических оснований языка, мира, человека, оставаясь в границах социально-нравственной проблематики своего времени, сохраняя гуманистический позитивный потенциал критики человека и его отношений с миром. А. Вампилов, развивая экзистенциальные идеи западного театра, использует абсурд в характеристике современного человека в условиях утраты смысла существования, вследствие его отчуждения от общества, истории, от самого себя, обусловленного, в отличие от западных концепций, революционным отторжением русского человека от коренных национальных традиций.

Более радикальную и нигилистическую позицию в критике человека и мира занимает критика русского постмодернизма в системе которого, с одной стороны, ужесточается абсурдная картина мира путём натурализации насилия, безумия, социального хаоса, что характерно для драмы вампиловской традиции (Л. Петрушевская, Н. Сакур, Н. Коляда и др.). С другой стороны, возрождается и обновляется формально-игровая поэтика абсурда, включённого в новые стратегии деконструкции и демифологизации советской классической культуры в драматургии концептуалистов. И в том, и в другом случае русская эстетика и поэтика абсурда, продолжая активно развивать опыт западного театра абсурда, всё чаще обращается к истокам отечественной абсурдистской литературы футуристов и обэриутов и далее к опыту русской классики.

«Нигилистический абсурд» (по классификации П. Пави) проявляется в большей мере в рассмотренных нами пьесах Д. Пригова и В. Сорокина, но и они в какой-то степени дешифруются по логике концептуалистской критики советской системы. Здесь же и предельно осуществляется принцип «опустошения» посредством абсурда структуры человека и пространственно-временной материи мира и сцены. В целом же, следуя различению Ж. Делеза в театре С. Беккета героя «усталого» и «опустошённого», русская драма абсурда культивирует преимущественно тип «усталого» героя.

На изводе постмодернизма в начале XXI века существенно меняются стратегии и функции абсурда, развивающего в практике отечественного театра (брата Пресняковы) свои гносеологические механизмы, ориентированные на конструктивную критику постмодернистского нигилизма и утверждение истины мирового классического опыта через логическое противоречие и доказательство от противного.

Говоря о национальном своеобразии современного русского театра абсурда, следует отметить, что в последнем доминирует не столько философско-интеллектуальная стратегия, сколько, с одной стороны, пародийно-сатирическая, в соответствии с которой выявляется абсурдность социально-нравственных отношений человека и мира, утративших традиционные ценностные основания, с другой

стороны, религиозно-мистическая, в соответствии с которой «абсурдность, противоречивость и парадоксальность преодолеваются актом веры», апокалиптика признаётся в качестве онтологической предпосылки спасения и обновления человека. И в формальном, и в содержательном планах он скорее наследует традиции народной смеховой культуры и русской литературной абсурдистики Н. Гоголя, А. Сухово-Кобылина, М. Салтыкова-Щедрина и русского авангарда. Западное влияние проявляется в основном на уровне заимствования техники абсурда, отдельных мотивов и образов, в большей мере, в развитии постструктуралистских идей деконструкции, интертекстуальности, симулякров и пр., которые так же в русской драме абсурда обогатили, прежде всего, систему средств пародийно-сатирического плана, а в культурологическом аспекте способствовали не столько демифологизации культуры, сколько её ремифологизации – созданию новых искусственных мифов на основе контактов с классической культурой, фольклором, древними мифами и ритуалами. Причём в постмодернистском варианте отечественная драматургия осуществляя задачи деконструктивизма, чаще прибегает к гротеску, фантастике, которые в сочетании с абсурдом и натурализмом создают причудливые эклектические конструкции, адекватно отражающие состояние тотального духовного кризиса в обществе «переходной эпохи». Абсурд как способ изображения бессознательного в психоаналитическом аспекте в русской драме больше ориентирован на коллективное бессознательное, служит средством остранения нормализованной социальной психопатологии как следствия противоестественной и античеловечной системы и идеологии власти, как утраты современной Россией своей «соборной природы», своих культурных национальных духовных традиций. В целом русский театр абсурда второй половины XX – нач. XXI вв. восстановил недостающее звено в прерванной цепи истории национальной смеховой культуры, включил русскую драму в общемировой процесс развития художественного сознания, определил место и значение формально-игровой, условной поэтики абсурда в современной русской культуре, поставив радикально вопрос об освоении, возрождении и развитии этой поэтики в отечественной театрально-режиссёрской практике.

Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях:

В издании, рекомендованном ВАК Министерства образования и науки РФ для публикации основных научных результатов диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук:

1. Зырянова О.Н. Мёртвое тело как функция абсурдного нарратива в повести Д. Хармса «Старуха» / О. Зырянова // Вестник Томского государственного университета. – 2008. – №311. – С.12-15.

В прочих изданиях:

2. Садовая О.Н. (Зырянова О.Н.) Поэтика и интерпретация «драмы абсурда» С. Беккета «Последняя лента Крэппа» / О.Н. Садовая // Текст: структура и функционирование: сб. ст. Вып. 6. – Барнаул: Алт. ун-т, 2002. – С. 158-163.

3. Садовая О.Н. (Зырянова О.Н.) Абсурдный текст в поэтике концептуалистов на примере пьесы Д. А. Пригова «Пятьдесятая азбука» / О.Н. Садовая // Литература и общественное сознание: варианты интерпретации художественного текста: материалы VII межвузовской научно-практической конференции (20-21 мая 2002 г.) Вып. 7. Часть I: Литературоведческий аспект. – Бийск: НИЦ БПГУ им. В. М. Шукшина, 2002. – С.168-172.
4. Садовая О.Н. (Зырянова О.Н.) Пародирование постмодернистского дискурса в пьесе В. Сорокина «Дисморфомания» / О.Н. Садовая // Текст: варианты и интерпретации. Материалы VIII межвузовской научно-практической конференции (22-23 мая 2003 г.) Вып. 8. – Бийск: НИЦ БПГУ им. В. М. Шукшина, 2003.– С.191-195.
5. Садовая О.Н. (Зырянова О.Н.) Поэтика «театра абсурда» в пьесе Н. Садур «Черти, суки, коммунальные козлы» / О.Н. Садовая// Текст: структура и функционирование: сб. ст. Вып. 7.– Барнаул: Алт. ун-т, 2003. – С. 308-317.
6. Садовая О.Н. (Зырянова О.Н.) Поэтика абсурда в пьесе Л. Петрушевской «Квартира Коломбины» / О.Н. Садовая // Текст: варианты и интерпретации. Материалы VIII межвузовской научно-практической конференции (22-23 мая 2003 г.) Вып. 8. – Бийск: НИЦ БПГУ им. В. М. Шукшина, 2004.– С.145-149.
7. Зырянова О.Н. А. Вампилов и С. Беккет (к проблеме поэтики абсурда) / О.Н. Зырянова // Alma mater Александра Вампилова: Статьи и материалы. Иркутск: Издание ОАО «Иркутская областная типография №1 имени В.М. Посохина», 2008. – С. 83-95.
8. Зырянова О.Н. Абсурд провинциального сознания в «Провинциальных анекдотах» А. Вампилова / О. Н.Зырянова // Теоретические и прикладные аспекты современной филологии: Материалы XIV Всероссийских филологических чтений имени проф. Р. Т. Гриб (1928-1995). – Красноярск: Сибирский федеральный университет, 2009. – С. 184-187.